RADAR libros

SUPLEMENTO LITERARIO DE PAGINA/12 • 1 DE NOVIEMBRE DE 1998 • AÑO 1 Nº 51

EL CUENTO DE NUNCA ACABAR

La literatura erótica argentina –recientemente antologizada por las editoriales Planeta y Emecé– convoca todos los fantasmas del pecado y el placer. Un análisis histórico permite descubrir en la literatura argentina esos momentos de desestabilización de los cuerpos y los géneros: el cuerpo argentino, a su manera, desde la violación fundacional de El matadero *hasta los delirios neobarrocos, goza.*

por María Moreno

El erotismo en la literatura argentina es un tema que causaría la risa de Humbert Humbert, el viejo enamorado de *Lolita*, aunque cualquier profesor *gustoso/a* –por ejemplo Mary Kay Letourneau– no dejaría de advertir en él su maravillosa labilidad para *hacer poses* ante algún preferido/a de primera fila. Si uno se mete a hacerlo en soledad –aunque en red– cabe solicitar el derecho a narrar *la propia escena* como si hubiera pagado por ello.

Porque, después de todo, nada hay más totalitario que un gusto erótico: el cortador de trenzas desprecia al coleccionista de sobaqueras usadas y hasta es capaz de denunciarlo a la comisaría adonde él mismo a su vez ha sido denunciado por los fabricantes de postizos. El paidófilo no reprime su impulso hacia el esclavito árabe que se le prende del meñique aunque su yo diurno sea antiimperialista y militante de los derechos humanos. La cincuentona sosegada a regañadientes en el valium de la sublimación *recae* en un paseador de perros al que le lleva medio siglo. Es por eso que Eros autoriza a escribir sobre él con total irresponsabilidad y en nombre de un gusto que está libre del peaje de las argumentaciones, del mismo modo con que se suele elegir una y otra vez, sin más explicaciones, una boca carnosa como un aguaviva o las nalgas de apariencia pétrea que un pantalón de vinilo parece apretar más que la piel. Por eso, de las recién llegadas antologías eróticas *La venus de papel* (Planeta) y *Sexshop* (Emecé) se puede elegir *sólo partes*. Por ejemplo, los *Excesos* de Juan José Hernández que se ofrecen en los dos textos, *de lamiis et pythonics mulieribus* de Eduardo Gudiño Kieffer(*La venus de papel*) y *Simas de la comunicación* de Andrés Erenhaus (*Sexshop*).

CARICIAS PRELIMINARES

"¿Has pecado con mujer? ¿Has besado a una mujer? ¿Era la madre que te parió? ¿Cometiste pecado con mujer usando ambas partes? ¿Cometiste pecado con tu hermana? ¿Has cometido pecado con mujer mientras estaba acostada como animal en cuatro patas, o la pusiste así deseando cometer pecado en ella? ¿Cuántas veces? ¿Muchas? ¿Has pecado con mujer?" preguntaba con saber libertino el *Manual de administrar los santos sacramentos* de Fray Angel Serra. Y seguramente los indios que se comieron a Solís debieron *formalizar*, a través de la retórica de los misioneros, sus propios conocimientos eróticos. Si pensamos en nuestros grandes libros, nada hay en ellos de hedónico. Ya lo dijo Viñas: lo fundante de la literatura nacional es la violación. En *El matadero* de Echeverría es un intento y una amenaza que constituyen el sustento del relato. El sexo aparece bajo la forma de una violación fingida en la "Emma Zunz" de Borges y entre Olivera y La Maga –personajes que hicieron soñar y folgar a tantas parejas de amantes desde las páginas de *Rayuela*– era descripto *a la manera* de una violación: "Oliveira sintió como si la Maga esperara de él la muerte, algo en ella que no era su yo despierto, una oscura forma reclamando una aniquilación, la lenta cuchillada boca arriba que rompe las estrellas de la noche y devuelve el espacio a las preguntas y a los terrores. Sólo esa vez, excentrado como un matador mítico para quien matar es devolver el toro al mar y el mar al cielo, vejó a la Maga en una larga noche de la que poco hablaron luego, la hizo Paosifae, la dobló y la usó como a un adolescente, la conoció y le exigió las servidumbres de la más triste puta, la magnificó a constelación, la tuvo entre los brazos oliendo a sangre, le hizo beber el semen que corre por la boca como el desafío al Logos, le chupó la sombra del vientre y de la grupa y se la alzó hasta la cara para untarla de sí misma en esa última operación de conocimiento que sólo el hombre puede dar a una mujer, la exasperó con piel y pelo y baba y quejas, la vació hasta lo último de su fuerza magnífica, la tiró contra una almohada y una sábana y la sintió llorar de felicidad contra su cara"."Aniquilación", "vejación", "uso", "muerte": ¿pero dónde están las vergas de Apollinaire, los senos que Gómez de La Serna confundía con la frutería de Eros, los príapos joviales a lo Commedia dell'Arte?



Cinco tips para salir del paso sin leer este libro

LA EXCLUSIVA
Sandra Brown
Traducción de Cristina Pagés
Planeta, Barcelona, 1998
426 págs. $ 22

Versión visceral: El hijo del hombre más poderoso del mundo ha muerto a los tres meses de edad, víctima de una enfermedad congénita. Mientras todos los ciudadanos lloran la desgracia que enturbia las festividades del 4 de julio, la destrozada primera dama contacta a la talentosísima pero siempre ninguneada periodista televisiva Barrie Travis, insinuando que su hijo no ha muerto como todos piensan. "¿Asesinato?", piensa la sagaz reportera. Con el devenir de sus investigaciones, la heroína descubrirá que el complot se extiende hasta alcanzar al mismísimo primer mandatario. Luego de extensísimas maratones (sexuales y deductivescas) Travis logra descubrir al culpable, aunque nada resulta ser lo que parece. Atención: el perro muere. Igualmente, Washington no cree en lágrimas.

Versión literaria: David Merritt es el presidente de Estados Unidos, un hombre encantador y preocupado por el futuro de su país. Pero Merritt oculta un secreto: es voluntariamente estéril. La esterilidad en el seno de la mayor potencia mundial, entonces, como una alegoría sobre la futilidad de la clase gobernante, de su incapacidad electiva de lograr crear cualquier tipo de vida –mejor o peor– para el pueblo. La vasectomía como una forma más de dictadura encubierta.

Versión políticamente correcta: La heroína de la novela de Brown es un producto típico de esa cosmogonía fascista que es el machismo: una periodista que vive para su trabajo, que utiliza a un pobre perrito como sublimación sexual de! amor de cientos de hombres que ha alejado de su vida y que encuentra al amor de su vida –el lector inteligente lo advierte de inmediato– en un tipo que la maltrata y casi la viola. ¿Una mujer no puede tener novio y trabajo a la vez? Además de todo esto ¿es necesario matar a un pobre perro que no hizo nada malo en su vida, sólo como excusa para llevar adelante la trama? Por suerte, el mejor amigo de Travis es un enfermo terminal de enfisema, quien parece ser el único que tiene las cosas más o menos claras y termina salvándolos a todos. Necesitamos más conmovedoras historias de vida como ésa.

Versión global: En el momento en que Estados Unidos atraviesa una crisis institucional casi inédita en la historia de su país, Sandra Brown intenta plantear otro escenario político, que, a la vista de los sucesos recientes, no puede ser calificado como ficción, sino simplemente y –arriesgando– como literatura de anticipación. La autora intenta plantear cómo un dilema moral y un escándalo en las altas esferas en manos de una representante de la prensa puede transformarse en una forma de indagar en la Verdad o en una deliberada manipulación de los hechos cuyas consecuencias sólo pueden ser imaginadas.

Versión del sentido común: Sandra Brown entrega otro chacinado más recién salido de la fábrica de novelas sobre mujeres-independientes-que-trabajan y hombres-recios-que-se-permiten-llorar. Esta vez, la Casa Blanca y los altos jerarcas del gobierno norteamericano sirven como escenografía para que su heroína encuentre el verdadero amor. Y demostrar que la nueva culminación del sueño americano es ser contratado por la CNN.

Dolores Graña

A HURTADILLAS

Por supuesto, hay otra historia que la oficial pero que es preciso espiar para extraer a hurtadillas (como el voyeur cuyos pies asoman bajo el cortinado, en el cuarto de la bella, debe extraer de una hendija en el terciopelo su serie de imaginarias fotos fijas). De ella *extraemos* nosotros también un fetiche, una escena de *Brillos* de Luis Gusmán adonde una mujer termina bautizada con el nombre del rasgo que se amaba en ella: "La escena siempre es la misma, su mujer desnuda en la cama y el hombre hincado chupándole el dedo gordo, ella con la cabeza para atrás, gozando, reclamando insistente: 'Chupame el dedo gordo'. Ese dedo regordete y esmaltado. Lo sorprendió el secreto, el descubrimiento de ese dedo juguetón y mancillado, y la pose siempre termina así: un hombre de hinojos ante una flor abierta como una horqueta.

"Un día entró a la pieza y la vio *a la deda* frente al espejo".

Pero mejor empecemos por el principio, porque después de todo siempre hay uno: un bretel que se desliza, un bigotito de leche, una rodilla bajo la mesa. En 1880 y de la mano del naturalismo, la sensualidad estalló en los libros argentinos. Una serie de mujeres que se retuercen como culebras bajo un cielorraso de *garçoniere* o que destetan hijos para salir de noche a la orgía de los bailes de máscaras y de los carruajes de ventanas veladas recorre las novelas de Eugenio Cambacérès, Lucio V. López, Antonio Argerich y Eduardo Wilde. Son novelas de anatemas misóginos y xenófobos pero adonde aparece una mistificación del goce femenino que, aunque se traduzca en la noción negativa de *insaciabilidad*, no deja de permitir que Eros asome su picaresco sexo infantil del tamaño de un dedal: "Era un fuego. Arqueado, tirante en la cama, encendido el rostro, los ojos entrecerrados, afanosos y corto el resuello, abandonada a las caricias locas de su amante, su boca entreabierta y seca (...):

"–Más... –murmuraba agitada, palpitante, como palpitan las hojas sacudidas por el viento– Más... –repetía con voz trémula y ahogada. –Te amo, te adoro... Más –ávida, sedienta, insaciable aún en los espasmos supremos del amor" se inspiraba Cambacérès en la novela *Sin rumbo*. Y en otro párrafo no se priva de confesar a través del narrador un íntimo deseo: "Hacer uno solo de dos, mezclar su vida con la de ella, absorberla toda entera en un dominio supremo y ser él el que sintiera su parte de deleites, duplicando así la suya".

El narrador de Cambacérès parece desear ser una mujer, pero no cualquier tipo de mujer sino la del serrallo, una más en la serie de un príncipe oriental. "Era joven, alta, blanca, de ojos negros, en el pelo, en el cuello, en las orejas llevaba gruesas piedras de brillantes, y de la majestad serena y suave de su rostro parecía irradiar como una luz de luna. Quién sabe si la dicha, si es que dicha había en vivir, no estaba allí". Así describe el narrador de Cambacérès a una de las esposas de un kedive, espiada durante un viaje. El sueño de una posición femenina en el placer de los narradores de los ochenta, regresa en los otros ochenta y aun en los noventa, a través del discurso de los poetas y algunos de sus críticos. Roberto Echevarren o Adrián Canghi, por ejemplo, trazan sobre la obra de Néstor Perlongher la curva de la histérica de Charcot adornada con un brazo de mar. Se trata de *erotismos por contagio*. Si no véase este texto elegido al azar del modelo original, Perlongher: "Se trata en el plano de la escritura de *hacer un cuerpo* –y de ahí lo chirriante, lo susurrante, lo fruitivo, el rasguido de las enaguas en el fru frú del rouge, la tensión diminuta del ánade en los tules, los íntimos recovecos del slip, el roce del esmalte en el botón bruñido. Chispazos de una intermitencia maquinal lían los filamentos sueltos, derraman baldes de sombra en la sucesión y alteración de las palabras".

Nuestro Eros no coincide con una literatura *de tema* erótico como, por ejemplo, un cuento sobre sexo al estilo americano (intriga/trama/desenlace como equivalentes a tumescencia/desentumescencia) sino un viboreo gozoso por la lengua o una sombra debajo de todo lo que no es *evidentemente* erótico como ese cuerpo que la narradora de Norah Lange retuerce para representar la cara de una persona de visita en *Cuadernos de infancia* o en los poemas "maternos" de *La casa grande* de Tamara Kamenszain o en los tartajeos de *Eva Perón en la hoguera* de Leónidas Lamborghini.

"Si tuviéramos que armar un Frankenstein erótico sería el de un muñeco travesti con la cabeza medusina de Facundo, las tetas de la Coca Sarli –miembros honorarios del sistema de gemelos del kitsch peronista junto a los caniches enanos del General–, el pene que Perlongher coloca en Cadáveres "en el caño de la combi" y el trasero "lacayo" de Erdosain, claro que atravesado por la mazorca que el unitario patilludo recibió en El matadero de Echeverría."

A veces la escritura erótica *también* habla de erotismo. Por ejemplo en el diálogo entre un hombre y una mujer, dos burócratas que se encuentran al azar camino a sus respectivos trabajos y cuyo tema de discusión es la conformación de los genitales de ella con un detallismo de expediente o de catálogo de libertino (es lo mismo) en *Simas de la comunicación* de Andrés Erenhaus. O en el *Canon de alcoba* de Tununa Mercado, donde las paredes de los géneros tienen la consistencia de un velo y el erotismo desborda los límites del sexo e impregna todo movimiento de la materia. El deseo que se relata –escribe Tununa– no tiene origen ni desenlace: emerge, fluctúa, muere, vuelve a nacer, se disemina como las esporas de un hongo. Eros no requiere de una escena –la que excita al voyeur– ni se limita a la superficie de los cuerpos sexuados y humanos, "mezcla especies y especias" como en el cuento adonde una mujer unifica en el mismo lubricante el aceite donde flotan los aguacates y el que rocía la aureola de los pezones.

DEL CATÁLOGO DE LAS DAMAS

Cuando se hace una mesa redonda o un suplemento sobre literatura erótica, se convoca a mujeres. ¿Beneficios de la civilización? No. Allí hasta el más moderno vuelve a sostener la certeza de la semejanza entre literatura y vida. Se trata de que ellas (las mujeres) aprendan a poner en bellas figuras sus ficciones de alcoba, hechas a la medida del amo, y de poder leerlas como si se las espiara. La primera esclava liberta de esa demanda fue Anaïs Nin. Por los años cuarenta, un coleccionista de libros tras cuya facha se ocultaba un vulgar degenerado encargó a Henry Miller cuentos porno a cambio de 100 dólares mensuales. La consigna era "suprimir la poesía". Henry Miller pensó que podía pasárselas sin eso y pidió a su amiga Anaïs Nin que lo reemplazara. Ella sabía que la retórica era simple: botitas de 22 botones, correajes tumefacientes, lencerías negras, ausencia de sentimientos, sobre todo grandes vergas penetrando en jugosas vaginas bien dispuestas y múltiples. Lo hizo regular, con algunas caídas poéticas. Desde ese entonces Anaïs Nin, la escritora erótica masculina, quedó equívocamente consagrada como la escritora erótica femenina por excelencia. Sin embargo ella, que convertía simpáticamente en dólares su obediencia ciega al deseo macho, terminó enviando al coleccionista una carta de queja que decía entre otras cosas: "El sexo no prospera en medio de la monotonía. Sin sentimiento, sin invenciones, sin el estado de ánimo apropiado, no hay sorpresas en la cama. El sexo debe mezclarse con lágrimas, risas, palabras, promesas, escenas, celos, envidia, todas las variedades del miedo, viajes al extranjero, caras nuevas, novelas, relatos, sueños, fantasías, música, danza, opio, vino". Y en una carta a Miller: "El sexo pierde su poder y su magia cuando se hace explícito, mecánico, exagerado, cuando se convierte en una obsesión maquinal. Se vuelve aburrido. Usted nos ha enseñado mejor que nadie que yo conozca, cuán equivocado resulta no mezclarlo con la emoción, el hambre, el deseo, la concupiscencia, las fantasías, los caprichos, los lazos personales y las relaciones más profundas, que cambian su color, sabor, ritmos, intensidades". A través de este grito de esclava liberta, Anaïs Nin no sólo critica una estética, la pornografía, sino a la sexualidad masculina misma. Si bien no era la primera vez que las mujeres trataban de definir su *diferencia*, fue la Nin la que comenzó, en el terreno de la literatura, una mística de su propio sexo sexuado. En la década del setenta y en el campo de la teoría, Luce Irigaray y Helene Cixous construyeron por razones políticas un Eros femenino que a menudo coincidía con una estetización idealizante del cuerpo. "El ritmo de la mujer es más flexible, más fluido, más sutil", prometía Irigaray. Entonces, la literatura de las chicas se saturó de grandes rodeos merodeadores, de metáforas marineras y de miradas de veinte minutos hasta que uno deseaba. Pero ¿qué tal una mancha de menstruo (de menstruo nomás, no de menstruo elevado al rango de vino pascual), un poco de buen olor a axila, flatulencias? En contra de este Eros sin tripas cabe recordar la saludable mancha menstrual que aparece en la autobiografía de Victoria Ocampo, *La rama de Salzburgo*, buena nueva (creía que estaba embarazada de un amor adúltero y perseguido, el que vivió con Julián Martínez), contra el fondo de un camisón de pupila. También debemos a Victoria muchas de las pocas descripciones eróticas montadas sobre un cuerpo de hombre. "Que un cuerpo querido de tal manera, el de Julián, pase a la muerte a que lo sabíamos destinado, es caer en el vacío. No es un dolor en bloque, es un dolor en detalle: 'Los ojos, los dientes, los párpados mojados/ la sangre que brilla en los labios que se entregan,/ los últimos dones, los dedos que los defienden,/ todo bajo la tierra'. La menor cosa se ve reforzada por precisiones carnales, lo único que el universo me permitió aprender enteramente de memoria. Sé de memoria un cuerpo que ya no existe y sin embargo mi ternura lo conserva. Por primera vez la muerte de un cuerpo pasa antes de la muerte de una persona ya que la



HANS BELLMER, *ÚNICA* (1958)

muerte de cada parte de ese cuerpo a pesar de la ausencia y del tiempo que nos separó, no será cenizas sino en mis cenizas", describe en el mismo libro en vertiente bataillana y para evocar al amante muerto (Se enteró de su muerte leyendo, como corresponde, *La Nación*). En el catálogo de las damas cabe recordar el Eros histórico de *Pampa argentino* de Claudia Shvartz, los *Frescos de amor* de Liliana Heer, los aforismos de princesa de serrallo de la *Casa de geishas* de Any Shua. Y, entre los clásicos, las prosas de Alejandra Pizarnik, plenas de festivas obscenidades como *La pájara en el ojo ajeno* adonde, por ejemplo, recomienda "Sea el pajero de su propio desatino y sepa de una vez por todas que en ave cerrada no entran moscas sino que, al contrario, salen (las momoscas son las que sasalen)" y que "más vale pájaro en mano que en culo". Ese sería para ella el "textículo de la cuestión". Se trata, como decía Erdosain de "violar algo, violar el sentido común."

Que la operación erótica se realice en la lengua y no mediante la elección de un objeto erótico provoca la ironía de Diana Bellessi a través de este texto antirrealista (*Erotica*): "Cuando digo la palabra/ nuca/ ¿te chupo suavemente/ hasta hundir/ el diente aquí? / ¿Estoy tocándote acaso?/ Cuando digo pezón /¿la mano roza/ las dilatadas rosas de los pechos tuyos?/ ¿te toco acaso?/ ¡Toca, *lengua*, la comisura/ de mis labios y aprisiona/ en la vasta cavidad el cuerpo/ que desea ser tocado y ceñido/ por tu lengua cuando nombra/ mi boca la palabra lengua, acaso?/ Las dilatadas rosas de los pechos tuyos? / ¿te toco acaso?/

DEL MARQUÉS CRIOLLO

Erdosain sueña en *Los siete locos* con jaulones "tremendos" adonde los ricos aburridos encierran a los tristes luego de cazarlos con lazos de perrera o con antecocinas viciosas adonde él mora, entre relatos obscenos de subalternos, con un saco que apenas le tapa el traste y una corbatita blanca de lacayo. A veces habla de un afán por los escenarios abyectos representados por zaguanes llenos de cáscaras de naranja y regueros de ceniza y rodeados por ventanas alambradas o de humillación "como el de los santos que besaban las llagas de los inmundos, no por compasión sino para ser más indignos de la piedad de Dios, que se sentiría asqueado de verles buscar el cielo con pruebas tan repugnantes". Las fantasías de Erdosain son las del porno tradicional pero priman las de S/M. Es cierto que si en él la humillación se manipula en un gesto político hasta ser convertida en soberanía, no por eso habrá que perder de vista el transfondo S/M de sus fantasías, adonde él ocupa el lugar del que está abajo, verdadero *activo* y director de escena. Cuando se describe a sí mismo como "el fraudulento, el hombre de los botines rotos, de la corbata deshilachada, del traje lleno de manchas" –mientras, al mismo tiempo, describe la galera del astrólogo cubriendo el estado de Kansas en el mapa– parece estar refiriéndose a las posiciones que en el circo actúan el clown y el tony. Después de todo Erdosain se llama "Augusto" y el augusto es una de las posibilidades del clown, el payaso que recibe la bofetada, el humillado, pero también el que provoca activamente esa humillación. ¿Habría Arlt leído a Sacher Masoch?

En su cuento "Help a él" (anagrama de "El Aleph") Fogwill no sólo reescribe el texto de Borges colocando a su narrador en el lugar de éste y a Alberto Laiseca en el de Bioy sino que inaugura un S/M feminista con la utilería de un consolador, un arnés dotado de príapo y una hojita de afeitar: "Como siempre (era ella) vino pronto a mezclar todo en mi boca con mi saliva y con su sangre, y cuando conseguí librarme de su aparato, quedamos abrazados, pasándonos los líquidos de nuestras bocas, tragándolos a veces y cuando ella advertía que me adueñaba de una parte y la tragaba, se desesperaba por chuparme la boca para recuperarla y cuando ella tragaba yo fingía hacer lo mismo, pero a mí no me interesaba mayormente: total todo vuelve siempre a reciclarse y hacerse vida y con el tiempo se lo vuelve a encontrar". Las sustancias intercambiadas son sangre, semen, flujo y mierda. El panfleto de erotismo duro de Fogwill propone a Eros como una dinámica que anula toda separación entre fronteras, aun las trazadas entre la vida y la muerte. Sugiere, en lugar de la introspección, la autoescopía; a una sexualidad atravesada por la medida del falo y sustentada en la física de los sólidos opone un intercambio constante de fluidos, más allá de todo resultado, de toda utilidad o descarga. El amor sería, al mismo tiempo, una invasión, un veneno, una mutación química ("decí por Dios qué me has dao que estoy tan cambiao, no sé más quién soy", dice el tango, y aquí Fogwill utiliza este mito al pie de la letra: la mujer intoxica y es, al mismo tiempo, agente de una venganza: la del cuerpo físico).

En *Sebregondi retrocede* de Osvaldo Lamborghini, las directivas del marqués de Sade son textuales como las torturas en *El niño proletario*, una parodia del estilo con que los escritores de Boedo y Florida someten al pobre como personaje duplicando el suplicio en sus descripciones crispadas (allí *el de abajo* carece del poder del masoquista). Este Eros encuerado aparece en *Plástico cruel* de José Sbarra, en *La guerra de los chacales* de Enrique Symns, textos injustamente relegados al under por una crítica que sólo deja pasar a un Eros de vainillas o a la perversión sólo como cita del divino marqués.

CUERPO ARGENTINO

Cuando en la literatura argentina se habla *literalmente* de erotismo parece no reconocerse la diferencia sexual. Ya sea a través del *erotismo por contagio* según el cual los autores fantasean con ser *la mujer del texto*, como en la descripción de determinadas escenas. Fíjense en el "la vejó como a un adolescente" con que Cortázar describe el sexo entre Olivera y la Maga. O en este imperdible de Cambacérès donde subrayamos maliciosamente: "Ella sin atinar siquiera a defenderse acaso obedeciendo a la voz misteriosa del instinto, subyugada a pesar suyo por el ciego ascendiente de la carne, en el contacto de *ese otro cuerpo de hombre*, como una masa inerte se entregaba". Como si la sombra imaginaria de dos hombres abrazados sobre el barro en una erótica de cortes y quebradas que marcó el origen de nuestro tango campeara más allá de su leyenda fundante. Por eso, si tuviéramos que armar un Frankenstein erótico sería el de un muñeco travesti con la cabeza medusina de Facundo, las tetas de la Coca Sarli –miembros honorarios del sistema de gemelos del kitsch peronista junto a los caniches enanos del General–, el pene que Perlongher coloca en *Cadáveres* "en el caño de la combi" y el trasero "lacayo" de Erdosain, claro que atravesado por la mazorca que el unitario patilludo recibió en *El matadero* de Echeverría. El dedo gordo de cada pie sería el de la "Deda" de Gusmán y la boca, la de una venus felatrix como la Samantha de *Flores robadas*. Este cuerpo argentino *saldría en manifestación* como dice el final de *El fiord* de Lamborghini y estaría vestido con *el vestido rosa* de César Aira. Ah, pero con el arnés de Vera Ortiz Beti (anagrama con que Fogwill enmascaró a la finadita Beatriz Viterbo) debajo.♣

HANS BELLNER, *SIN TÍTULO* (1946)

"Cuando se hace una mesa redonda o un suplemento sobre literatura erótica, se convoca a mujeres. ¿Beneficios de la civilización? No. Allí hasta el más moderno vuelve a sostener la certeza de la semejanza entre literatura y vida. Se trata de que ellas (las mujeres) aprendan a poner en bellas figuras sus ficciones de alcoba, hechas a la medida del amo, y de poder leerlas como si se las espiara."

PHILIP ROTH
I MARRIED A COMMUNIST

EL EXTRANJERO

I Married a Communist
por Philip Roth
Houghton Mifflin (N.Y.), 1998, 326 págs., u$s 26.

Cuando Philip Roth se casó con la actriz inglesa Claire Bloom, en 1990, el gotha literario a ambos lados del Atlántico pensó ingenuamente que eso sería el comienzo de "los años de reposo" de La Bestia Semítica de Newark. Más que una premonición mínimamente fundamentada, parecía una mera expresión de deseos. O una sobrevaloración del efecto que tendría la otoñal actriz sobre el energúmeno escritor. Porque si algo había demostrado Philip Roth era una endiablada maestría para difuminar las fronteras entre lo autobiográfico y lo literario en sus libros, creando una poderosísima tercera dimensión que escandalizaba y fascinaba en partes iguales. Si algo podía esperarse de él era *precisamente* que hiciera aparecer a su flamante esposa (epítome de la discreción y la elegancia británicas para todos aquellos que *no* son británicos) en alguna de sus ficciones. Así fue: en *Las vidas de Zuckerman*, el alter-ego favorito de Roth (un escritor llamado Nathan Zuckerman) se casaba con una actriz inglesa y experimentaba las delicias de la discriminación cuando su suegra no podía disimular el asquito que le provocaba ese yerno norteamericano, judío y escritor que, para colmo de males, usaba barba. Después vino *Engaño*, donde el narrador no tenía nombre pero estaba casado con una artista (también sin nombre), vivía en Londres y todos los días partía de su casa al departamento donde se acostaba con su amante y escribía una novela que contaba la historia de un escritor que recibía todas las tardes a su amante en el departamento donde, supuestamente, estaba escribiendo. Nadie se sorprendió demasiado cuando Bloom y Roth se separaron en 1994. Para entonces, el escritor había padecido una depresión causada por el Prozac, una operación del corazón y la muerte de su padre y su hermano. Sus libros parecían haber perdido el poderoso encanto que suscitaba ese cruce entre realidad y ficción: apenas daban cuenta de esos tristes episodios, sin el vuelo literario de antes. Cuando ya parecía inevitable su inmersión en el más opaco de los ocasos, Roth volvió a la carga con una seguidilla de tres novelas salvajes: *Sabbath's Theatre*, *American Pastoral* y, ahora, *I Married a Communist*. En el medio, Claire Bloom publicó una escandalosa memoria de sus años con Roth (*Leaving a Doll's House*), en donde lo pintaba como un monstruo que le había hecho la vida imposible a ella y a su hija adolescente. En su momento, Roth guardó un insólito silencio. Al leer *I Married a Communist* se entiende por qué: su venganza es de proporciones olímpicas. Porque ofrece, a la vez, una lección ejemplar en el terreno literario. La novela está ambientada en la atmósfera perfectamente paranoica del macartismo y relata la crisis de un matrimonio conformado por una sofisticada actriz de teatro con un actor de radio de humilde origen judío y apasionado por las ideas comunistas, que se hizo famoso personificando a Abraham Lincoln. Para que el ajuste de cuentas con Bloom sea perfecto, Roth trata a "su" personaje casi peor que a la coprotagonista. Sólo que desdobla a "su" personaje en dos: el actor tiene un hermano que es algo así como su contraparte moderada y opaca, y este hermano es quien cuenta la historia (a los noventa años, antes de morir). El contrapunto entre la tragedia privada y la caza de brujas pública es tan memorable como estremecedor, y en sus últimas páginas Roth se da el lujo de ajustar cuentas también con la prensa sensacionalista que lo pulverizó cuando Bloom lo crucificó a los ojos del mundo: "Una vez que la tragedia se ha completado, es servida en bandeja a la prensa para que la banalice bajo la forma de entretenimiento. La era macartista fue el triunfo del chisme por sobre todos los valores que defendía la democracia más antigua del planeta. El macartismo inauguró el florecimiento del No Pensar que los Estados Unidos exportarían al resto del mundo y que hoy rige en todo el planeta: el colosal espectáculo de la ausencia de todo antagonismo".

Juan Forn

ENVIDIA

Ana María Moix, autora de Vals Negro y Ese chico pelirrojo a quien veo cada día, revela sus más oscuros sentimientos.

"Eso de confesarse a sí mismo los vicios morales que uno se pasa la vida intentando ignorar resulta la mar de divertido", se entusiasma Ana María Moix y se decide por un libro preciso: *Orlando*, de Virginia Woolf, aclarando que prefiere la edición traducida por Jorge Luis Borges.

"Aunque la obra literaria que más me ha apasionado, y me sigue apasionando, es *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, confieso que la que me produce más envidia es *Orlando*, de Virginia Woolf", dice la autora de *Vals Negro, Centenario de la muerte de Sissi*, recientemente publicado en la Argentina.

"Para ser exactos, a quien envidio es a Virginia Woolf durante el tiempo que le llevó la escritura de esta novela. ¡Sólo ésta! Ser Virginia Woolf debía de ser un infierno, y por nada del mundo desearía este atroz sufrimiento. Salvo durante los meses que empleó en escribir *Orlando*: al parecer lo hizo sumida (mejor dicho, subida) en un estado de euforia que rozaba el éxtasis. Personalmente, no dudo de que así fuera; lo demuestra el hecho de que, siempre que releo esta novela mi estado de ánimo linda, de repente, el arrobamiento. He recomendado varias veces esta lectura como medicamento antidepresivo, y, de momento, no ha fallado jamás", dice la escritora catalana, autora del libro de cuentos *Ese chico pelirrojo a quien veo cada día*.

"Siempre he leído la novela en la traducción de Borges. No creo que el toque hipomaníaco fuera producto de su propia cosecha (en inglés, está también presente); pero Borges lo pautó magistralmente", concluye Moix. Pero antes de despedirse, se le hace imprescindible aclarar un punto que ella cree que se puede prestar a confusión: "No envidio en absoluto a Virginia Woolf en el período que siguió a la escritura de esta novela: el descenso al estado de ánimo común a todos los mortales debió ser similar al proceso de privación de los drogadictos, es decir, atroz".

Pablo Mendívil

Qué romántico



BELLEZA Y VERDAD
John Keats
trad. Lorenzo Oliván
Pre-Textos
Madrid, 1998
212 págs. $ 27

por Luis del Mármol


HAY EN KEATS UNA AFIRMACIÓN SEGÚN LA CUAL HAY EN LA VIDA BELLEZA, GRACIA E INFINITA SENSIBILIDAD

Nacido en Londres en 1795, John Keats es uno de los máximos poetas del romanticismo inglés, junto a Byron y Shelley. Lector apasionado de Milton y Shakespeare, produjo en apenas cuatro años –dos de ellos marcados por la enfermedad que lo conduciría a la muerte en 1821– una obra extraña y única, cuyo lirismo y secreto traducen la más prodigiosa imaginación; una voz que ciñe los sentidos otorgándoles cuerpo y presencia, verdadero nombre. Belleza y verdad, antología de sus mejores composiciones, es una finísima muestra, de cuidada edición, de la transformación de su dolor en metáfora y canto. En Keats la melancolía es pasión, extrañamiento y libertad. La tristeza de un niño que al saberlo todo desaparece, se vuelve aire, magia, inspiración; así Keats habla de Chatterton como de sí mismo: "Tú moriste como el brote, no abierto aún del todo". Keats, como Hölderlin, Novalis o Schiller, vivió la nostalgia de la antigüedad griega mucho más ardientemente de lo que se había vivido en cualquier siglo anterior. Aquí y allá, como siempre, un cielo en continua ascensión; el encuentro con la sabiduría, la soledad y el bálsamo de la aurora más deseada. La poesía de Keats es agitación y temor, ansia imprecisa, despiadada. La implacable belleza del amor, "lo sagrado de los afectos del corazón", conduce a Keats a un horizonte de plenitud, fuente de creación. El alma romántica significó el privilegio de lo que no tiene medida, de lo irreductible, perteneciente a una dimensión profunda, abismal. El alma del poema habita lejos de Dios, junto al "devastado linaje del Olimpo". Así describió Chateaubriand en sus *Memorias de Ultratumba* la belleza romántica: "A lo lejos, el canto trágico de las tinieblas llenando el aire de una fúnebre solemnidad, ritmada secretamente con los latidos felices del corazón". Keats desearía encarnar él mismo la palabra, ser el poema. Ser palabra y río, naturaleza y música. Ser tan efímero y misterioso como un "bello ocaso estival", ser la cumbre y el verso que corona. Caminos del mundo, autoridad sobre todos los signos de la tierra "... la dicha se deshace apenas con rozarla, igual que las burbujas cuando llueve con fuerza". Hay en el romanticismo de Keats una idealización de la vida, una afirmación según la cual hay en la vida belleza, magnificencia, gracia e infinita sensibilidad. Keats alberga en su cuerpo –nombrado por el dolor más extremo– la distancia, el tiempo y lo divino, la ensoñación que bordea siempre un ideal, en cuya armonía no existen los valores de la vida y la muerte. El deseo es, en su forma poética más pura, deseo por la belleza; sin embargo, la manifestación de lo bello hiere, despoja, transforma el ideal en peso y sustancia, hasta convertir al dolor en hombre: "...la mortalidad pesa/ sobre mí enormemente, como una pesadilla,/ y cada imaginada cumbre y cuesta/ de divino pesar me dice que yo debo/ morir igual que un águila que, enferma, mira al cielo".♣

El Balzac de BOMBAY



UN PERFECTO EQUILIBRIO
Rohinton Mistry
trad. Aurora Echevarría
Mondadori
Barcelona, 1998
720 págs. $ 28

por Martín Schifino

"El escritor hindú que escribe fuera de la India –afirma Salman Rushdie en *Imaginary Homelands*– debe utilizar espejos rotos cuando intenta reflejar el mundo. Quienes nos vimos obligados por los desplazamientos culturales a aceptar la naturaleza provisional de todas la verdades, de todas las certezas, nos hemos vuelto modernistas a la fuerza". Rohinton Mistry nació en Bombay; eligió vivir en Toronto; eligió también que sus libros reflejaran la tierra natal. Tales credenciales, sin embargo, no le han impedido tomar una dirección casi opuesta a la que pregona Rushdie. *Un perfecto equilibrio*, su segunda novela, lo ratifica de manera bastante categórica cuando empieza con un epígrafe de Balzac: "Este drama no es ni una ficción ni una novela. *All is true*". Y de allí en más, las voces de lo documental se hilvanarán sutilmente con las historias de sus personajes. Mistry no anhela el engaño; antes aspira, como Stendhal, a que su novela sea un espejo panorámico de la realidad.

La superficie del relato es clásica. En una innominada metrópolis de la India, dos paupérrimos sastres, un estudiante nostálgico y una viuda de clase media que monta un taller de costura en su departamento son llevados a convivir en éste. Cada cual carga con sus demonios privados: la miseria de un pueblo y de una casta despreciada; la soledad culposa del hijo incomprendido; el resentimiento hacia una familia en la que reina la estupidez ética y política. Obviamente, la vida en común se volverá en un principio un modo de exorcismo. Pero al mismo tiempo está el fondo de un país que vive un turbulento momento histórico (1975, el estado de emergencia declarado por Indira Gandhi) y que no les hará sencillas las cosas. Mistry eligió como retratista a un narrador omnisciente, minucioso, firmemente impersonal, que mediante extensos *flashbacks* nos introduce en el pasado de cada personaje, en las vidas de sus padres y sus abuelos, y en la historia de sus comunidades, escenificando así no sólo una descripción compacta de la India, sino además una angustiante tensión entre las fuerzas de la Historia (en las que, sin dudas, cree) y las de las elecciones privadas.

No obstante, *Un perfecto equilibrio* no es una novela de tesis social. Para eso, Mistry debería sentir más los vaivenes abstractos de los sistemas que la realidad de los predicamentos individuales, cosa que dista de ser el caso. Lo más interesante de la novela, en este sentido, quizás esté en su compleja concepción del pasado –y de la Historia– como algo que se liga con el presente de un modo caótico e inexplicable. "Nuestras vidas no son sino secuencias de accidentes: una cadena estrepitosa de sucesos fortuitos", dice un personaje menor. Sólo el hecho de contar historias las redime y a la vez les da forma; sólo en las historias se alcanza el equilibrio del título. "Esta ciudad. Una fábrica de historias, eso es lo que es", afirma otro. Y Mistry elige para plasmar esta idea un correlato objetivo típicamente oriental que, a pesar de lo trillado, funciona muy bien en el ámbito doméstico de estos personajes: una colcha. La viuda se ocupa de tejerla mientras dura la convivencia; más tarde le servirá para unir los recuerdos en una narración. "La totalidad de la colcha es mucho más importante que cualquiera de los cuadrados solos", se dice por ahí. Uno podría leer en esta frase el epítome de la escritura de nuestro novelista.

Los temas que se cuentan en *Un perfecto equilibrio* incluyen la crueldad, los abusos políticos, la tradición, el horror del totalitarismo, la pobreza, los cruces culturales y los generacionales, el advenimiento de un mundo moderno, el imperialismo, el amor, la pobreza, la soledad, la solidaridad, la locura, la mentira. El autor crea con ellos un relato sin fisuras, de trama impecable y de afinadas resonancias internas. Y aunque por momentos amenaza con levantar la varita del realismo mágico, en seguida vuelve a escudriñar lo cotidiano. Se trata de contar historias, de atar cabos visibles. Frente a los espejos rotos de Rushdie, la colcha de Mistry. Quizás no sean cosas tan distintas. Después de todo, ambas son metáforas de la "realidad", esa cosa que, según decía Nabokov, no quiere decir nada sin las comillas de la ficción.♣



ENVIDIA

Ana María Moix, autora de Vals Negro *y* Ese chico pelirrojo a quien veo cada día, *revela sus más oscuros sentimientos.*

"Eso de confesarse a sí mismo los vicios morales que uno se pasa la vida intentando ignorar resulta la mar de divertido", se entusiasma Ana María Moix y se decide por un libro preciso: *Orlando*, de Virginia Woolf, aclarando que prefiere la edición traducida por Jorge Luis Borges.

"Aunque la obra literaria que más me ha apasionado, y me sigue apasionando, es *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, confieso que la que me produce más envidia es *Orlando*, de Virginia Woolf", dice la autora de *Vals Negro, Centenario de la muerte de Sissi*, recientemente publicado en la Argentina.

"Para ser exactos, a quien envidio es a Virginia Woolf durante el tiempo que le llevó la escritura de esta novela. ¡Sólo ésta! Ser Virginia Woolf debía de ser un infierno, y por nada del mundo desearía este atroz sufrimiento. Salvo durante los meses que empleó en escribir *Orlando*: al parecer lo hizo sumida (mejor dicho, subida) en un estado de euforia que rozaba el éxtasis. Personalmente, no dudo de que así fuera; lo demuestra el hecho de que, siempre que releo esta novela mi estado de ánimo linda, de repente, el arrobamiento. He recomendado varias veces esta lectura como medicamento antidepresivo, y, de momento, no ha fallado jamás", dice la escritora catalana, autora del libro de cuentos *Ese chico pelirrojo a quien veo cada día*.

"Siempre he leído la novela en la traducción de Borges. No creo que el toque hipomaníaco fuera producto de su propia cosecha (en inglés, está también presente); pero Borges lo pautó magistralmente", concluye Moix. Pero antes de despedirse, se le hace imprescindible aclarar un punto que ella cree que se puede prestar a confusión: "No envidio en absoluto a Virginia Woolf en el período que siguió a la escritura de esta novela: el descenso al estado de ánimo común a todos los mortales debió ser similar al proceso de privación de los drogadictos, es decir, atroz".

Pablo Mendívil

Qué romántico



BELLEZA Y VERDAD
John Keats
trad. Lorenzo Oliván
Pre-Textos
Madrid, 1998
212 págs. $ 27

por Luis del Mármol

Nacido en Londres en 1795, John Keats es uno de los máximos poetas del romanticismo inglés, junto a Byron y Shelley. Lector apasionado de Milton y Shakespeare, produjo en apenas cuatro años –dos de ellos marcados por la enfermedad que lo conduciría a la muerte en 1821– una obra extraña y única, cuyo lirismo y secreto traducen la más prodigiosa imaginación; una voz que ciñe los sentidos otorgándoles cuerpo y presencia, verdadero nombre. Belleza y verdad, antología de sus mejores composiciones, es una finísima muestra, de cuidada edición, de la transformación de su dolor en metáfora y canto. En Keats la melancolía es pasión, extrañamiento y libertad. La tristeza de un niño que al saberlo todo desaparece, se vuelve aire, magia, inspiración; así Keats habla de Chatterton como de sí mismo: "Tú moriste como el brote, no abierto aún del todo". Keats, como Hölderlin, Novalis o Schiller, vivió la nostalgia de la antigüedad griega mucho más ardientemente de lo que se había vivido en cualquier siglo anterior. Aquí y allá, como siempre, un cielo en continua ascensión; el encuentro con la sabiduría, la soledad y el bálsamo de la aurora más deseada. La poesía de Keats es agitación y temor, ansia imprecisa, despiadada. La implacable belleza del amor, "lo sagrado de los afectos del corazón", conduce a Keats a un horizonte de plenitud, fuente de creación. El alma romántica significó el privilegio de lo que no tiene medida, de lo irreductible, perteneciente a una dimensión profunda, abismal. El alma del poema habita lejos de Dios, junto al "devastado linaje del Olimpo". Así describió Chateaubriand en sus *Memorias de Ultratumba* la belleza romántica: "A lo lejos, el canto trágico de las tinieblas llenando el aire de una fúnebre solemnidad, ritmada secretamente con los latidos felices del corazón". Keats desearía encarnar él mismo la palabra, ser el poema. Ser palabra y río, naturaleza y música. Ser tan efímero y misterioso como un "bello ocaso estival", ser la cumbre y el verso que corona. Caminos del mundo, autoridad sobre todos los signos de la tierra "... la dicha se deshace apenas con rozarla, igual que las burbujas cuando llueve con fuerza". Hay en el romanticismo de Keats una idealización de la vida, una afirmación según la cual hay en la vida belleza, magnificencia, gracia e infinita sensibilidad. Keats alberga en su cuerpo –nombrado por el dolor más extremo– la distancia, el tiempo y lo divino, la ensoñación que bordea siempre un ideal, en cuya armonía no existen los valores de la vida y la muerte. El deseo es, en su forma poética más pura, deseo por la belleza; sin embargo, la manifestación de lo bello hiere, despoja, transforma el ideal en peso y sustancia, hasta convertir al dolor en hombre: "...la mortalidad pesa/ sobre mí enormemente, como una pesadilla,/ y cada imaginada cumbre y cuesta/ de divino pesar me dice que yo debo/ morir igual que un águila que, enferma, mira al cielo".♣



HAY EN KEATS UNA AFIRMACIÓN SEGÚN LA CUAL HAY EN LA VIDA BELLEZA, GRACIA E INFINITA SENSIBILIDAD

El Balzac de BOMBAY

UN PERFECTO EQUILIBRIO
Rohinton Mistry
trad. Aurora Echevarría
Mondadori
Barcelona, 1998
720 págs. $ 28

por Martín Schifino

"El escritor hindú que escribe fuera de la India –afirma Salman Rushdie en *Imaginary Homelands*– debe utilizar espejos rotos cuando intenta reflejar el mundo. Quienes nos vimos obligados por los desplazamientos culturales a aceptar la naturaleza provisional de todas la verdades, de todas las certezas, nos hemos vuelto modernistas a la fuerza". Rohinton Mistry nació en Bombay; eligió vivir en Toronto; eligió también que sus libros reflejaran la tierra natal. Tales credenciales, sin embargo, no le han impedido tomar una dirección casi opuesta a la que pregona Rushdie. *Un perfecto equilibrio*, su segunda novela, lo ratifica de manera bastante categórica cuando empieza con un epígrafe de Balzac: "Este drama no es ni una ficción ni una novela. *All is true*". Y de allí en más, las voces de lo documental se hilvanarán sutilmente con las historias de sus personajes. Mistry no anhela el engaño; antes aspira, como Stendhal, a que su novela sea un espejo panorámico de la realidad.

La superficie del relato es clásica. En una innominada metrópolis de la India, dos paupérrimos sastres, un estudiante nostálgico y una viuda de clase media que monta un taller de costura en su departamento son llevados a convivir en éste. Cada cual carga con sus demonios privados: la miseria de un pueblo y de una casta despreciada; la soledad culposa del hijo incomprendido; el resentimiento hacia una familia en la que reina la estupidez ética y política. Obviamente, la vida en común se volverá en un principio un modo de exorcismo. Pero al mismo tiempo está el fondo de un país que vive un turbulento momento histórico (1975, el estado de emergencia declarado por Indira Gandhi) y que no les hará sencillas las cosas. Mistry eligió como retratista a un narrador omnisciente, minucioso, firmemente impersonal, que mediante extensos *flashbacks* nos introduce en el pasado de cada personaje, en las vidas de sus padres y sus abuelos, y en la historia de sus comunidades, escenificando así no sólo una descripción compacta de la India, sino además una angustiante tensión entre las fuerzas de la Historia (en las que, sin dudas, cree) y las de las elecciones privadas.

No obstante, *Un perfecto equilibrio* no es una novela de tesis social. Para eso, Mistry debería sentir más los vaivenes abstractos de los sistemas que la realidad de los predicamentos individuales, cosa que dista de ser el caso. Lo más interesante de la novela, en este sentido, quizás esté en su compleja concepción del pasado –y de la Historia– como algo que se liga con el presente de un modo caótico e inexplicable. "Nuestras vidas no son sino secuencias de accidentes: una cadena estrepitosa de sucesos fortuitos", dice un personaje menor. Sólo el hecho de contar historias las redime y a la vez les da forma; sólo en las historias se alcanza el equilibrio del título. "Esta ciudad. Una fábrica de historias, eso es lo que es", afirma otro. Y Mistry elige para plasmar esta idea un correlato objetivo típicamente oriental que, a pesar de lo trillado, funciona muy bien en el ámbito doméstico de estos personajes: una colcha. La viuda se ocupa de tejerla mientras dura la convivencia; más tarde le servirá para unir los recuerdos en una narración. "La totalidad de la colcha es mucho más importante que cualquiera de los cuadrados solos", se dice por ahí. Uno podría leer en esta frase el epítome de la escritura de nuestro novelista.

Los temas que se cuentan en *Un perfecto equilibrio* incluyen la crueldad, los abusos políticos, la tradición, el horror del totalitarismo, la pobreza, los cruces culturales y los generacionales, el advenimiento de un mundo moderno, el imperialismo, el amor, la pobreza, la soledad, la solidaridad, la locura, la mentira. El autor crea con ellos un relato sin fisuras, de trama impecable y de afinadas resonancias internas. Y aunque por momentos amenaza con levantar la varita del realismo mágico, en seguida vuelve a escudriñar lo cotidiano. Se trata de contar historias, de atar cabos visibles. Frente a los espejos rotos de Rushdie, la colcha de Mistry. Quizás no sean cosas tan distintas. Después de todo, ambas son metáforas de la "realidad", esa cosa que, según decía Nabokov, no quiere decir nada sin las comillas de la ficción.♣

UNA RUBIA OSCURA

NOCTURNO EN MANHATTAN
Colin Harrison
trad. Eduardo Hojman
Emecé Editores
Buenos Aires, 1998
374 págs. $ 19

por Rodrigo Fresán

Como *Sunset Boulevard*, como *Double Indemnity*, la novela del norteamericano empieza casi *en off*, puntuada por la voz poderosa –la del atribulado "héroe"– de quien sabe que tiene una historia para contar y que es una buena historia. De acuerdo, quizá hubiera preferido que esa historia no le hubiera ocurrido a él, contarla desde el *afuera* de la cuestión. Pero el periodista más o menos estrella Porter Wren –protagonista y narrador de *Nocturno en Manhattan*– sabe que lo suyo es un trabajo sucio, pero alguien tiene que hacerlo.

"Vendo confusión, escándalo, crimen y perdición. Oh, Dios, claro que sí, vendo tragedia, venganza, caos y fatalidad. Vendo los sufrimientos de los pobres y las vanidades de los ricos", así empieza Porter Wren su historia y de todo eso –y algunas cosas más– trata *Nocturno en Manhattan*. Considerar a esta novela como simplemente *negra* sería injusto y fácil; mejor: novela *oscura*. Una trama que si bien responde con prolijidad y garra a todas y cada una de las necesidades del policial negro se las arregla –virtud de su personaje y de quien escribió a ese personaje– a contar y a ocuparse mucho más que de lo que, por lo general, suele contar y ocuparse el género por más que su núcleo esté firmemente ocupado por uno de los clichés y mitos primales más efectivos y transitados del asunto: la rubia fatal, la maldita rubia que todo lo complica, el tiburón rubio con curvas de sirena. La irresistible Caroline Crowley quien –después de todo esto es el fin de milenio– no es una rubia tan obvia en sus intenciones como Barbara Stanwyck; sus peligros recuerdan más a la ambigüedad riesgosa de una Cameron Díaz.

Como *Sunset Boulevard*, como *Double Indemnity*, como *Bodies Electric* -anterior novela de Colin Harrison– *Nocturno en Manhattan* es la fiel crónica de un hombre infiel, un ángel en picada, un tipo común que sabe que lo que está haciendo es lo incorrecto y, sin embargo, lo hace. Así, *Nocturno en Manhattan* empieza –y engaña– como, apenas, un misterio más que bien construido para acabar constituyéndose en un virtual *thriller* existencial, un policial del alma donde, a medida que se avanza en sus páginas, se va descubriendo que lo que menos importa es *quién* lo hizo, lo importante es el *porqué*. Y ésa es la pregunta cuya respuesta persigue Wren por una Manhattan a veces paradisíaca, a veces infernal, decididamente nocturna, atormentado por un mecanismo donde, otra vez, no importa tanto la naturaleza del crimen como la naturaleza de las víctimas y de los victimarios.

La prosa gráfica y medida de Harrison ayuda y convence y la novela acaso responda a lo que se pretende *tenga* que ser hoy un buen policial. Ese cocktail delicado donde deben convivir en partes iguales la nostalgia retro-melancólica de Raymond Chandler con la acción violenta y casi gráfica de Andrew Vachss. Harrison –conocedor del ambiente periodístico que describe: editor de la prestigiosa revista *Harper's*– y de los vértigos de las rubias –está casado con la novelista Kathryn Harrison, autora de la reciente y polémica *memoir* incestuosa *El beso*– se mueve entre un extremo y otro, y mueve a sus personajes con gracia envidiable. Y por encima de todo y de todos, a medida que se avanza en el infierno, crece la figura de Simon Crowley, el muerto que gobierna el libro: un director de cine –parte Tim Burton, parte Quentin Tarantino, parteKenneth Anger– cuyo fantasma sólido obliga, desde el otro lado de todas las cosas, a que los vivos bailen un minué peligroso y fatal.

A la altura de la última página, una diferencia atendible separa al héroe de *Nocturno en Manhattan* de los héroes de *Sunset Boulevard* y *Double Indemnity*. A diferencia de ellos, Porter Wren no muere y sobrevive y vive para contar el cuento. Pero el precio que paga es alto: un cadáver flotando boca abajo en una pileta de Hollywood o un hombre desangrándose despacio mientras graba una confesión a oscuras en una compañía de seguros reclaman y obtienen la redención final de alguna que otra certeza a la hora de interpretar los porqués de su destino. Porter Wren no tiene esa suerte y –en una despedida tan agridulce como perfecta, en una inteligente vuelta de tuerca sobre la idea de lo que puede llegar a significar un final "feliz"– comprende de la peor manera que "la fealdad de eso, de quién he sido y de quién soy ahora" limitará para siempre con la idea de que "nuestras respectivas confesiones no sean oídas, que desaparezcan en el tiempo. Yo sabía que habría otras preguntas para preocuparse, otras oscuras crisis del corazón y de la esperanza; tarde o temprano la vida nos trae a todos alguna forma de sufrimiento. Ojalá siempre tengamos la fortaleza para enfrentarlo. Pero quizás ese pensamiento no era más que una mentira sentimental. Quizás ahora somos una sociedad de asesinos... de asesinos y cómplices".

Afuera, claro, cae la noche y caen los hombres.

Y las rubias andan sueltas.♣



NOTICIAS DEL MUNDO

Breat Easton Ellis, el incomprendido (foto), vuelve a la carga. Su nuevo libro, que se supone será tan escandaloso como su *American Psycho*, se llama *Glamorama*. La novela está protagonizada por Victor Ward, un supermodelo neoyorkino que se introduce en el lado oscuro de la sociedad: terrorismo, política, familias... ¿una historia argentina? Por si acaso, la novela aparecerá primero en Londres, en el sello Picador de MacMillan.

Bajo el pomposo título de *Isidore Ducasse, autor de los "Cantos de Maldoror" por el Conde de Lautréamont*, acaba de publicarse una biografía del Conde de Lautréamont, el uruguayo. Ardua tarea la del biógrafo, Jean Jacques Lefrère, dado que de Isidore Ducasse (Montevideo, 1846-París, 1870) se sabe poco. ¿Revelará Lefrère los misterios impenetrables que rodean la vida de uno de los poetas favoritos de los surrealistas, que cimentaron su fama?

Para *radarlibros* y sus lectores no es ninguna novedad: el martes a la noche –su representante, Ann Warford Davis, nos lo anunció en un fax– Ian McEwan, el exquisito, ganó el prestigioso Booker Prize por su novela *Amsterdam*.

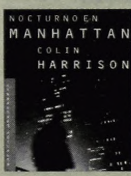
"¿Por qué no?", pensó Norman Mailer, el megalómano. Y se lanzó. El resultado es *El evangelio según el Hijo*, una novela autobiográfica narrada por Jesús, el mismísimo. Realista, psicológico, Mailer hace que Jesús titubee todo el tiempo, como quien duda, claro, de la *potencia* de su padre. El libro, traducido por Anagrama, será distribuido próximamente.

Poco conocido en la Argentina, Jean-Marie Gustave Le Clézio, el melancólico, es uno de los más importantes novelistas franceses. Su última novela, *La cuarentena*, está basada en hechos reales: un centenar de personas a las que se supone portadoras de una epidemia se ven obligados a permanecer en la isla de Plate, Mauricio (antigua colonia francesa que Le Clézio reinvindica como su auténtica patria). "Es uno de los episodios más tristes de la historia colonial", dijo el autor.

¡Un manifiesto! ¡Un panfleto! Qué suerte que estos géneros, que son la sal de la literatura y la cultura, todavía existen. Bruce Benderson, el rebelde, entregó a imprenta su ensayo *Por un nuevo arte degenerado* en el cual protesta por la absorción del movimiento gay americano por la "atroz" ideología de las clases medias estadounidenses. Benderson creció al calor de las luchas por los derechos de los homosexuales en San Francisco. La desaparición del tradicional reducto neoyorquino de *todos* los submundos, Times Square (hoy coquetamente reciclado) marcó a Benderson quien, con ira, reclama hoy un deseo descontrolado aplicado a las artes, al Arte.

UNA RUBIA OSCURA





NOCTURNO EN MANHATTAN
Colin Harrison
trad. Eduardo Hojman
Emecé Editores
Buenos Aires, 1998
374 págs. $ 19

por Rodrigo Fresán

Como *Sunset Boulevard*, como *Double Indemnity*, la novela del norteamericano empieza casi *en off*, puntuada por la voz poderosa –la del atribulado "héroe"– de quien sabe que tiene una historia para contar y que es una buena historia. De acuerdo, quizá hubiera preferido que esa historia no le hubiera ocurrido a él, contarla desde el *afuera* de la cuestión. Pero el periodista más o menos estrella Porter Wren –protagonista y narrador de *Nocturno en Manhattan*– sabe que lo suyo es un trabajo sucio, pero alguien tiene que hacerlo.

"Vendo confusión, escándalo, crimen y perdición. Oh, Dios, claro que sí, vendo tragedia, venganza, caos y fatalidad. Vendo los sufrimientos de los pobres y las vanidades de los ricos", así empieza Porter Wren su historia y de todo eso –y algunas cosas más– trata *Nocturno en Manhattan*. Considerar a esta novela como simplemente *negra* sería injusto y fácil; mejor: novela *oscura*. Una trama que si bien responde con prolijidad y garra a todas y cada una de las necesidades del policial negro se las arregla –virtud de su personaje y de quien escribió a ese personaje– a contar y a ocuparse mucho más que de lo que, por lo general, suele contar y ocuparse el género por más que su núcleo esté firmemente ocupado por uno de los clichés y mitos primales más efectivos y transitados del asunto: la rubia fatal, la maldita rubia que todo lo complica, el tiburón rubio con curvas de sirena. La irresistible Caroline Crowley quien –después de todo esto es el fin de milenio– no es una rubia tan obvia en sus intenciones como Barbara Stanwyck; sus peligros recuerdan más a la ambigüedad riesgosa de una Cameron Díaz.

Como *Sunset Boulevard*, como *Double Indemnity*, como *Bodies Electric* -anterior novela de Colin Harrison– *Nocturno en Manhattan* es la fiel crónica de un hombre infiel, un ángel en picada, un tipo común que sabe que lo que está haciendo es lo incorrecto y, sin embargo, lo hace. Así, *Nocturno en Manhattan* empieza –y engaña– como, apenas, un misterio más que bien construido para acabar constituyéndose en un virtual *thriller* existencial, un policial del alma donde, a medida que se avanza en sus páginas, se va descubriendo que lo que menos importa es *quién* lo hizo, lo importante es el *porqué*. Y ésa es la pregunta cuya respuesta persigue Wren por una Manhattan a veces paradisíaca, a veces infernal, decididamente nocturna, atormentado por un mecanismo donde, otra vez, no importa tanto la naturaleza del crimen como la naturaleza de las víctimas y de los victimarios.

La prosa gráfica y medida de Harrison ayuda y convence y la novela acaso responda a lo que se pretende *tenga* que ser hoy un buen policial. Ese cocktail delicado donde deben convivir en partes iguales la nostalgia retro-melancólica de Raymond Chandler con la acción violenta y casi gráfica de Andrew Vachss. Harrison –conocedor del ambiente periodístico que describe: editor de la prestigiosa revista *Harper's*– y de los vértigos de las rubias –está casado con la novelista Kathryn Harrison, autora de la reciente y polémica *memoir* incestuosa *El beso*– se mueve entre un extremo y otro, y mueve a sus personajes con gracia envidiable. Y por encima de todo y de todos, a medida que se avanza en el infierno, crece la figura de Simon Crowley, el muerto que gobierna el libro: un director de cine –parte Tim Burton, parte Quentin Tarantino, parteKenneth Anger– cuyo fantasma sólido obliga, desde el otro lado de todas las cosas, a que los vivos bailen un minué peligroso y fatal.

A la altura de la última página, una diferencia atendible separa al héroe de *Nocturno en Manhattan* de los héroes de *Sunset Boulevard* y *Double Indemnity*. A diferencia de ellos, Porter Wren no muere y sobrevive y vive para contar el cuento. Pero el precio que paga es alto: un cadáver flotando boca abajo en una pileta de Hollywood o un hombre desangrándose despacio mientras graba una confesión a oscuras en una compañía de seguros reclaman y obtienen la redención final de alguna que otra certeza a la hora de interpretar los porqués de su destino. Porter Wren no tiene esa suerte y –en una despedida tan agridulce como perfecta, en una inteligente vuelta de tuerca sobre la idea de lo que puede llegar a significar un final "feliz"– comprende de la peor manera que "la fealdad de eso, de quién he sido y de quién soy ahora" limitará para siempre con la idea de que "nuestras respectivas confesiones no sean oídas, que desaparezcan en el tiempo. Yo sabía que habría otras preguntas para preocuparse, otras oscuras crisis del corazón y de la esperanza; tarde o temprano la vida nos trae a todos alguna forma de sufrimiento. Ojalá siempre tengamos la fortaleza para enfrentarlo. Pero quizás ese pensamiento no era más que una mentira sentimental. Quizás ahora somos una sociedad de asesinos... de asesinos y cómplices".

Afuera, claro, cae la noche y caen los hombres.

Y las rubias andan sueltas.



NOTICIAS DEL MUNDO

Breat Easton Ellis, el incomprendido (foto), vuelve a la carga. Su nuevo libro, que se supone será tan escandaloso como su *American Psycho*, se llama *Glamorama*. La novela está protagonizada por Victor Ward, un supermodelo neoyorkino que se introduce en el lado oscuro de la sociedad: terrorismo, política, familias... ¿una historia argentina? Por si acaso, la novela aparecerá primero en Londres, en el sello Picador de MacMillan.

Bajo el pomposo título de *Isidore Ducasse, autor de los "Cantos de Maldoror" por el Conde de Lautréamont*, acaba de publicarse una biografía del Conde de Lautréamont, el uruguayo. Ardua tarea la del biógrafo, Jean Jacques Lefrère, dado que de Isidore Ducasse (Montevideo, 1846-París, 1870) se sabe poco. ¿Revelará Lefrère los misterios impenetrables que rodean la vida de uno de los poetas favoritos de los surrealistas, que cimentaron su fama?

Para *radarlibros* y sus lectores no es ninguna novedad: el martes a la noche –su representante, Ann Warford Davis, nos lo anunció en un fax– Ian McEwan, el exquisito, ganó el prestigioso Booker Prize por su novela *Amsterdam*.

"¿Por qué no?", pensó Norman Mailer, el megalómano. Y se lanzó. El resultado es *El evangelio según el Hijo*, una novela autobiográfica narrada por Jesús, el mismísimo. Realista, psicológico, Mailer hace que Jesús titubee todo el tiempo, como quien duda, claro, de la *potencia* de su padre. El libro, traducido por Anagrama, será distribuido próximamente.

Poco conocido en la Argentina, Jean-Marie Gustave Le Clézio, el melancólico, es uno de los más importantes novelistas franceses. Su última novela, *La cuarentena*, está basada en hechos reales: un centenar de personas a las que se supone portadoras de una epidemia se ven obligados a permanecer en la isla de Plate, Mauricio (antigua colonia francesa que Le Clézio reinvindica como su auténtica patria). "Es uno de los episodios más tristes de la historia colonial", dijo el autor.

¡Un manifiesto! ¡Un panfleto! Qué suerte que estos géneros, que son la sal de la literatura y la cultura, todavía existen. Bruce Benderson, el rebelde, entregó a imprenta su ensayo *Por un nuevo arte degenerado* en el cual protesta por la absorción del movimiento gay americano por la "atroz" ideología de las clases medias estadounidenses. Benderson creció al calor de las luchas por los derechos de los homosexuales en San Francisco. La desaparición del tradicional reducto neoyorquino de *todos* los submundos, Times Square (hoy coquetamente reciclado) marcó a Benderson quien, con ira, reclama hoy un deseo descontrolado aplicado a las artes, al Arte.



BOCA DE URNA

Los libros más vendidos durante el mes de octubre.

Ficción

1. Las piadosas
Federico Andahazi
(Sudamericana, $17)

2. El alquimista
Paulo Coelho
(Planeta, $14)

3. Todos los nombres
José Saramago
(Alfaguara, $23)

4. El caballero de la armadura oxidada
Robert Fisher
(Obelisco, $9,50)

5. Eminencia
Morris West
(Vergara, $16)

6. Noticias secretas de América
Eduardo Belgrano Rawson
(Planeta, $20)

7. El misterio de Merlín
Jonathan Gunson - Marten Coombe
(Ediciones B, $15)

8. Felicitas Guerrero
Ana María Cabrera
(Sudamericana, $14)

9. La tierra del fuego
Sylvia Iparraguirre
(Alfaguara, $17)

10. El anatomista
Federico Andahazi
(Planeta, $17)

No ficción

1. ¿En qué creen los que no creen?
Umberto Eco - Carlos Martini
(Planeta, $15)

2. Homo videns, la sociedad teledirigida
Giovanni Sartori
(Taurus, $20)

3. El mundo iluminado
Angeles Mastretta
(Seix Barral, $16)

4. Hemisferio derecho
Horacio Verbitsky
(Planeta, $18)

5. Nuevos diálogos
Marcos Aguinis - Justo Laguna
(Sudamericana, $17)

6. Perón y los alemanes
Uki Goñi
(Sudamericana, $19)

7. Hablando con el cielo
James Van Praagh
(Atlántida, $15)

8. Palabras esenciales
Paulo Coelho
(Vergara, $16)

9. Los hombres son de Marte y las mujeres son de Venus
John Gray
(Atlántida, $14,50)

10. El siglo de la libertad y el miedo
Natalio Botana
(Sudamericana, $20)

Librerías consultadas: El Ateneo, Balzac, La Compañía de los Libros, Del Turista, Fausto, Hernández, Librerío, Norte, Tomás Pardo, Santa Fe, Yenny; Boutique del Libro (Adrogué); Homo Sapiens (Rosario); El Monje (Quilmes); Rayuela Libros (La Plata); Fray Mocho (Mar del Plata); Códice Libros (Paraná); Rayuela (Córdoba); Ameghino (Rosario). Esta lista resume las ventas del mes de octubre. No se han tenido en cuenta las ventas en quioscos y supermercados.

¡Llamen al asesor!



COMUNICACIÓN Y POLÍTICA
G. Gauthier, A. Gosselin, J. Mouchon (comps.)
Gedisa
Barcelona, 1998
414 págs. $ 28

por Carlos Mangone

Se puede coincidir sin problemas en la caracterización que realiza uno de los compiladores de este libro de una etapa en la cual políticos de partidos opositores se arreglaban los dientes frontales en el mismo odontólogo americano: "La comunicación política conoció sus horas de gloria durante la década de 1980. Reducida a algunos clisés que parecen marcar una renovación del género, la comunicación política, con su cohorte de asesores célebres, sus métodos surgidos del marketing publicitario y su forma de reducir las principales campañas electorales a casos de personajes tipo, se beneficia con el interés que le presta el conjunto de la clase política y el público, sensibles a su originalidad y a su aparente eficacia". *Comunicación y Política* es un "resumen" de problemas de la comunicación política y de reflexiones sobre los diferentes soportes tecnológicos, géneros discursivos, actores sociales, niveles y alcances (local o municipal, nacional y mediática, presidencial o parlamentaria), en suma: una de las compilaciones más ambiciosas publicadas en castellano en cuanto a la sistematización de nociones, conceptos y categorías de la "polito-comunicología".

Pero el texto también es el reflejo de la crisis del movimiento "modernizador" implicado en la adopción de los mecanismos propios de la comunicación aplicados a la política. Una modernización *real* habría implicado una ampliación de las tareas de la sociedad civil, el crecimiento cualitativo de sectores sociales que no tenían gran visibilidad y una función de los medios masivos que considere a la información como "bien social" y no como mercancía. En realidad, la compilación es sobre todo el reflejo de una crisis de expectativas ante la conversión "mercantil" de todas esas esperanzas. Por otro lado, se expresa cierta desilusión ante la caída de las expectativas participativas con la generalización de la democracia liberal, ante lo cual la "creatividad" de los *comunicólogos* mucho no puede hacer.

A diferencia de la década anterior, el final del siglo sorprende al capitalismo financiero con la necesidad de *comunicar* una crisis que, por otro lado, se ha convertido en permanente, lo que no es una buena noticia para la política como "producto". De allí que las estrategias resulten hoy insuficientes, aunque exista la necesidad de producir cada tanto un balance de la situación y una compilación de las experiencias.

Lo que traduce la minuciosa recopilación de Gauthier, Gosselin y Mouchon es que –más allá de la sofisticación semiótico-discursiva y de los cuantiosos recursos empleados para mantener la hegemonía política– reaparecen ciertos (necesarios) cuestionamientos éticos a la neutralidad de los manejos retóricos y a los asesoramientos técnicos como así también a la tendencia dominante de la comunicación política, que acentúa la superficialidad de la información y la delegación en la acción política.

Pareciera que los asesores de comunicación política, una nueva "vanguardia" (que por el arte de las paradojas se encuentra detrás de la clase política), que ha inundado el campo de desdichados términos como "posicionamiento", "llegada", "diferenciación", ha iniciado el camino de su revisión. Como dijo recientemente Eliseo Verón –especialista local que integra la compilación–, la comunicación política y su correspondiente asesoramiento no pueden compararse con la venta de un jabón (aunque a veces se cobre mejor). Como el jabón, generalmente sirve para lavar las marcas y las trayectorias. Pero también, dependiendo de quién use o haya usado sus estrategias, pueda llegar a ensuciar.♣



ELISEO VERÓN SOSTIENE QUE EL ASESORAMIENTO Y LA COMUNICACIÓN POLÍTICA NO PUEDEN COMPARARSE CON LA VENTA DE UN JABÓN, AUNQUE LAS DOS, GENERALMENTE, SIRVEN PARA LAVAR LAS MARCAS Y LAS TRAYECTORIAS.

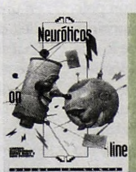
PASTILLAS RENOMÉ

por Claudio Zeiger



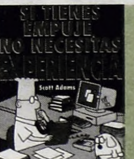
LA OVEJA NEGRA Y DEMÁS FÁBULAS
Augusto Monterroso
Alfaguara Bolsillo
Madrid, 1998
104 páginas. $ 8,50

Maestro indiscutido de la brevedad, el pensamiento humorístico y la sorpresa, Augusto Monterroso dio a conocer su versión de la vida de los animales en la selva en 1969. Esta reedición oportuna la deja al alcance de muchos lectores que pueden tener un momento de regocijo y de excelente calidad literaria al mismo tiempo. Los títulos de las sucesivas fábulas revelan en forma bastante elocuente las intenciones del satírico Monterroso: "El perro que deseaba ser un humano", "La rana que quería ser una rana auténtica", "La jirafa que de pronto comprendió que todo es relativo" o "La cucaracha soñadora" (sintética reescritura, esta última, de *La metamorfosis* de Kafka, donde la cucaracha es la que sueña que un tal Kafka escribe sobre una cucaracha que creía ser Gregorio Samsa). Quienes se vean tentados de citar fuentes literarias inspiradoras de este libro, deberían leer muy atentamente los agradecimientos del autor a: Eugenio Pereda Salazar, un entomólogo, a don Alberto Jiménez, domador y don Luis Reta, experto en aves nocturnas, y muy especialmente a las autoridades del Jardín Zoológico de Ciudad de México que le permitieron observar de cerca los más variados aspectos de la vida animal.



NEURÓTICOS ON LINE
Rudy y Luis Pescetti.
Ediciones Desde la Gente.
Buenos Aires, 1998.
126 páginas, $ 9

Uno es un humorista suficientemente conocido por nuestros lectores: por el chiste de tapa, por el suplemento *Sátira/12*, por su sentido del humor judío y psi. Su coequiper en esta aventura pionera es escritor y actor, para niños y adultos. Rudy y Luis Pescetti afirman sin dudarlo que "este es el PRIMER LIBRO ARGENTINO (PROBABLEMENTE DE LOS PRIMEROS EN EL MUNDO) ESCRITO VIA INTERNET". Las mayúsculas son elocuentes. Pescetti desde México y Rudy desde Buenos Aires se intercambian *e-mails* que vienen a ocupar el lugar de las viejas cartas entre dos amigos que se encuentran lejos uno del otro. Pero en este caso, podría afirmarse, el medio sí es el mensaje: estar on-line no es lo mismo que una sedante ida y vuelta de epístolas decimonónicas. Ellos están estresados, neuróticos y no tienen mucho tiempo para comunicarse, pero a pesar de todo, van armando a dos voces (¿o manos?) una trama novelesca. Y hay muchos chistes psi, por supuesto. Por ejemplo: ¿Cuál es la diferencia entre el neurótico y el psicótico?. "Los neuróticos construyen castillos en el aire, los psicóticos viven en esos castillos y los psicoanalistas cobran el alquiler".



SI TIENES EMPUJE NO NECESITAS EXPERIENCIA
Scott Adams
Ediciones B
Madrid, 1998
$ 5,50

El autor de este libro se llama Scott Adams y en el prologuito se hace el cretino cuando afirma: "¿Te has dado cuenta de que el mundo está lleno de incompetentes? Personalmente, puedo afirmar que yo he sido un incompetente en todos y cada uno de los empleos que he tenido. A pesar de ello he conseguido que me pagasen. Y, en algunas ocasiones, hasta he ganado premios". Luego pasa a explicar el motivo de este librito de dibujos desceresbrados (un tal Dilbert, que tiene un ligero parecido a Bart Simpson, pero como si el díscolo hijo de Homero se hubiera convertido en un nerd de la computación y no se acordara de su vida anterior), que es exactamente lo que dice el título: *si tienes empuje no necesitas experiencia*. El protagonista de este "Libro Dilbert" es un perro llamado Dogbert, que a pesar de no tener boca da charlas radiofónicas, consejos financieros y asesora a ejecutivos. Es cínico y agresivo, pero a decir verdad, su sentido del humor es inescrutable. Será una cuestión de idiosincrasia, quizás –admito– de nacionalismo; pero Mendieta, si no fuera tan indolente, debería lanzarse al ataque y echar a este perro (aprovechando que no tiene boca) a mordiscones limpios.

Viaje al fin de Occidente



EL CORAZÓN PERDIDO DE ASIA
Colin Thubron
trad. Isabel Núñez
Península
Barcelona, 1998
406 págs. $ 25,50

por Guillermo Saccomanno

Baudelaire llamaba "el Gran Mal" al horror al propio hogar. Bruce Chatwin, el viajero inglés de la Patagonia de los setenta, recupera esa cita y la redondea planteando que el cerebro tiene migraciones que se desconocen. Así, algunas posibles hipótesis para explicar el impulso que guía a los viajeros y cronistas ingleses a semejantes distancias de su isla. Colin Thubron, en su nota introductoria a *El corazón perdido de Asia*, después de sus exploraciones a través de Rusia y China, dice que Asia Central le proporcionó la pieza final y más elusiva de un "rompecabezas personal". Quizá en el armado de este "rompecabezas personal" se aloja el impulso romántico de aquellos que, pensando agotadas las estrategias de la civilización occidental, persiguen una vuelta de tuerca existencial en los territorios más apartados de su origen, una vuelta de tuerca que les devuelva en el ser extranjeros una razón de ser. En *Cultura e imperialismo*, Edward Said plantea que el desarrollo de la narrativa de habla inglesa de fines del siglo pasado (Dickens, Conrad) está ligada al desarrollo colonial y no es ajena a las tensiones de la explotación y el saqueo, tensiones que se proyectan, por ejemplo, en Camus. En esta tradición debe incluirse el último libro de Colin Thubron. El armado del "rompecabezas personal" llevó a Thubron a escenarios como Damasco, el Líbano, Jerusalén, Rusia y China. Entre otros premios importantes, Thubron recibió el Thomas Cook Travel Award.

En el arranque de su viaje por Asia Central alguien le recomienda al viajero: "Tenga cuidado con esas ruinas. Las rondan los espíritus". Las leyendas de oro y túneles que envuelven las ruinas del mundo islámico son, en principio, el imán de un periplo que arranca en Irán y, a través de Turkmenistán, Uzbekistán, Afganistán, Tajikistán, Kirgustán, bordea China y concluye otra vez en Rusia. Thubron indaga con un agudo poder de observación los conflictos de esta zona después de la perestroika. Por encima de sus diferencias regionales, los habitantes de estos ex estados soviéticos encuentran en el islamismo un elemento que los aglutina. Tras la caída de Brezhnev, las mezquitas –transformadas en museos por los rusos– vuelven a su ritual, pero ahora con un fuerte contenido político que, aún hoy, se ignora en qué derivará. El viaje de Thubron a través de Asia Central es también un viaje interior. El miedo a ser liquidado por unos pocos dólares, la paranoia de ser considerado espía, se instalan en el narrador mientras se desplaza en tren, autobús o un auto alquilado. El miedo y la paranoia no son sólo constitutivos de la naturaleza del viajero. Tienen un anclaje real en la miseria, la violencia y la cultura de estos pueblos donde las diferencias étnicas urden una trama tan compleja como sangrienta. La apertura al capitalismo como utopía redentora, el mercado como alternativa mística, aparta aún más estos territorios de la presunta panacea de la aldea global, sugiere el cronista.



THUBRON INDAGA EL ASIA CENTRAL E ISLÁMICA DESPUÉS DE LA PERESTROIKA, EN LA TRADICIÓN DE CONRAD, LIGADA AL DESARROLLO COLONIAL Y A LAS TENSIONES DE LA EXPLOTACIÓN Y EL SAQUEO QUE SE PROYECTAN EN CAMUS.

El corazón perdido de Asia funciona como un relato que se lee con la fluidez de una novela de aventuras. Caminando entre tumbas y cenotafios, el viaje llega a su fin. "Mientras yo subía en silencio, las piedras crujían y golpeaban una contra otra. Cada una tenía el tamaño y el peso que podía soportar un hombre. Bajo aquel cielo crepuscular, rodeado de montañas, se convertían en un tumulto de muertos sin nombre: un monumento a sí mismos elevado por los esglorados. Algunas piedras eran rojo sangre o blanco marmóreo. Resonaban como cráneos bajo mis pies y se empujaban una a otra hacia abajo. Entonces oí a Pashá, mi acompañante, diciéndome que volviera. Era tarde y oscurecía, dijo, y aquel no era nuestro país".♣

La envidia del pene



MARGUERITE YOURCENAR
La pasión y sus máscaras
Michèle Sarde
Perfil
Buenos Aires, 1998
504 páginas $ 23

por Mirta Rosenberg

"...Usted habría tolerado, así lo espero, la empresa que en este caso es la mía y que consiste, 'para entrar en un ser', en 'escuchar su voz y en comprender el canto mismo del que está hecho'", le dice a Yourcenar Michèle Sarde, exponiendo a través de las propias palabras de la escritora el intento de esta nueva biografía de la Primera Dama de las letras francesas: el de acercarse a Yourcenar-sujeto tanto como sea posible, siguiendo estrechamente un trayecto cifrado en los libros, desplegado en la vida y originado en los oscuros laberintos de las emociones.

Si una biografía literaria es lo que queda de la literatura después de ser pasada por el tamiz de una vida, por medio de cierta intersección entre los hechos y la ficción, o de un enfrentamiento más o menos problemático del par vida/obra, esta biografía se propone y consigue exactamente lo contrario: explorar lo que queda de la vida de Yourcenar después de haber sido pasada por el tamiz de lo que escribió. Concebido como una carta, con empleo permanente de la segunda persona (en francés el título es, directamente, *Vous, Marguerite Yourcenar*), el libro se lanza a explorar –no siempre como apología, sino más bien como consignación fáctica y sin caer demasiado en trillados conceptos post-freudianos– algunos de los rasgos –manifiestamente misóginos– que la crítica feminista ha identificado en la obra de Yourcenar, y a los que la escritora respondió de plano en algunos reportajes, dándoles aún mayor fundamento.

Su obra, siempre concentrada en personajes varones, homosexuales y de inteligencia notable, su preferencia por los entornos del pasado, "la pantalla de imitación y erudición que interpone entre sus emociones y su expresión literaria", su menosprecio hacia las mujeres, que sólo pueden amar y no pensar, son los objetos de la pesquisa de Sarde, respaldada constantemente en las citas. Por estas páginas desfilan *Alexis, Adriano, Opus Nigrum, Fuegos*, los tomos de su "autobiografía" y hasta algo de sus poemas juveniles como pruebas de cierta peculiaridad, una suerte de doble masculinización que Sarde infiere de la escritura y traslada a su vida.

Yourcenar, que sentó las bases de su propia obra antes de los treinta años, bajo los extravagantes ojos atentos de su adorado padre, y que dedicó toda su vida a reescribirla y desarrollarla, la misma que en una entrevista afirmó peyorativamente que Colette hablaba como una portera parisina y que no entendía a Gertrude Stein, la que se fue a vivir a una isla con Grace Frick como factótum durante cuarenta años, la que se enamoró perdidamente de André Fraigneau y en la vejez de Jerry Wilson hombres que se enamoraban de hombres–, disfrazó en la ficción con altiva reserva, según Sarde, su deseo de ser *Él* y el amado por *Él*: el gimnasta griego que atrae a André Fraigneau, Adriano, Zenón, Teseo enamorado del Minotauro, el propio Minotauro.



LA YOURCENAR, RETRATADA EN UN LIBRO QUE SE SUMERGE POR IGUAL EN SU OBRA Y SU VIDA PRIVADA.

La autora de *La pasión y sus máscaras* también se hace eco de la biografía anterior de Yourcenar, escrita por Josyane Savigneau, a quien en este libro llama la "biógrafa" por adjudicarle, evidentemente y con justicia, una mirada más neutra que la de Sarde misma, abocada, por cierto con gran meticulosidad, atención y esmero, a "desenmascarar las pasiones" que rigieron la vida de la escritora y dieron marca de estilo a su obra. Así, más novela existencial que biografía literaria, *La pasión y sus máscaras* resultará sin duda atractiva para el lector que, además de disfrutar de los libros de Yourcenar, sienta curiosidad por la intimidad de su vida. ♣

EN EL QUIOSCO

NUNCA NUNCA QUISIERA IRME A CASA. Número 5
El número cinco de *Nunca nunca* viene totalmente renovado. En tamaño tabloid y muy diseñada, la revista incluye textos (poéticos, claro) de Manuel D'Onofrio, Roberta Iannamico, Sergio de Loof, Claudio Rosales, Christopher Pimiento, Diego Gravinese, Exequiel Klopman, Gabriela Bejerman, Cecilia Pavón, Luis Lindner, Carlos Eliff, Fernanda Laguna y Lola Arias. El arte –sobresaliente– estuvo a cargo de Exequiel Klopman, quien, con recursos ínfimos, consiguió imprimir algo así como un estilo visual a la publicación literaria con más estilo de las que circulan por Buenos Aires. El único relato que incluye *Nunca nunca* es un comienzo, firmado por Carlos Eliff. Quien quiera saber cómo continúa el relato podrá solicitarlo y recibir el resto vía e-mail. Es la mejor manera de combinar la dignidad de la letra impresa con las posibilidades materiales de publicación, en un país como la Argentina.

HACIENDO CINE. Año 3. Número 13
Con la presentación de este número la revista cumple sus primeros tres años y sus integrantes decidieron festejarlo haciendo un balance del cine nacional en el período que vivieron desde que aparecieron por primera vez en los quioscos hasta la fecha. Comenzando con una sección de misceláneas donde se presenta el conflicto que atraviesan los ganadores de Historias Breves III, listados de películas paradas, mensajes y producciones en rodaje, la revista continúa con un encuesta realizada en "Buenos Aires no duerme" sobre las preferencias del público y sus opiniones sobre las mejores y peores producciones nacionales. Se reseñan los mejores cortometrajes de los últimos años y se comentan los números de las recaudaciones de las películas argentinas. Tres entrevistas: una con Alejandro Amenábar, director de *Tesis* y de la todavía inédita en el país, *Abre los ojos*, realizada durante su paso por el país (seguido por una nota sobre *snuff movies*); una charla con el escritor y guionista Ricardo Piglia a propósito de su trabajo en *La sonámbula, Comodines, Corazón iluminado* y *Plata quemada*; y una entrevista en la que el porteño Gregorio Cramer cuenta cómo consiguió los capitales europeos que financiaron *Invierno, mala vida*, la película que filmó en la Patagonia. Además, un informe sobre siete directores argentinos jóvenes que se largaron a dirigir sin tener apoyo del INCAA y en forma totalmente independiente. Y como regalo de estos tres años, las mejores preguntas y respuestas recibidas y las mejores frases que salieron publicadas en la revista.

CAUSAS Y AZARES. Número 7
Con formato de cuadernillo o libro, esta revista se divide en cuatro secciones. En *Cuaderno* puede encontrarse una entrevista a Pierre Bordieu por Néstor García Canclini, un ensayo de Horacio González, *Bourdieu: de la crítica de Heidegger a la crítica de la televisión*; *Prolegómenos a Bourdieu* de Jorge Elbaum y Gerardo Halpern y *La estética sociológica de Bourdieu* por Katia Maria Pereira de Almeida. *Análisis y crítica* reúne ensayos de Rossana Reguillo, María Cristina Mata, Roberto A. Follari y Alain Herzovici. Manuel Vázquez Montalbán escribe *Por el mercado hacia la verdad única*, para *Textos*, junto con otros escritos de Margarita Ledo Andion, Carlos Warman y Luis A. Albornoz. Finalmente, antes de la sección de *Bibliográficas*, se encuentra *Lecturas*, con reseñas de los últimos libros publicados en relación con la especialidad de la revista, que como reza en tapa cada número, se dedica al análisis de "Los lenguajes de la comunicación y la cultura en (la) crisis".

Pablo Mendívil

Entre lenguas

Traductora al inglés de Lezama Lima, Cabrera Infante, Manuel Puig y Severo Sarduy, Suzanne Jill Levine está acostumbrada a reflexionar sobre el lugar de la traducción en el proceso de creación. A continuación se reproducen algunos fragmentos de su libro Escriba subversiva: una poética de la traducción, *que distribuye el FCE.*

por Suzanne Jill Levine

Quizás el oficio del traductor es más sutil, más civilizado que el del escritor: es obvio que el traductor viene después del escritor. La traducción es una etapa más avanzada.

Jorge Luis Borges

Los traductores, al alejarse de su lengua materna para ponerse al servicio de otra, experimentan un exilio en su propio idioma. Al ampliar sus contextos culturales, el exiliado y el traductor adquieren una perspectiva privilegiada sobre los límites de su idioma original. Percibimos mejor los mecanismos de nuestro idioma si lo vemos desde afuera; nos percatamos de que algo falta. La expresión inglesa *kindred spirits*, por ejemplo, no es exactamente lo mismo que "almas afines"; "afín" es una palabra más íntima que *kindred*, y "alma" un término más personal que *spirit*. En un comentario sobre "La tarea del traductor" de Walter Benjamin, Maurice Blanchot escribe:

"El traductor es un individuo extraño y nostálgico: experimenta en su propio lenguaje, aunque en forma de carencia, todas las afirmaciones presentes que promete la obra original (o lo que queda del original –un original que el traductor nunca puede alcanzar del todo ya que no está en casa, cómodo en su idioma, sino que es un huésped eterno que no vive allí–). Por eso, si confiamos en los testimonios de especialistas, al traducir tenemos más problemas con nuestro propio lenguaje que con el que no poseemos".

En todo idioma las connotaciones especiales o privadas, así como las implicaciones sociales sugeridas por una palabra, parecen ser, al igual que la poesía, intraducibles.

El destino del traductor acentúa la condición del escritor, un ser atrapado eternamente entre el lenguaje de la escritura y la realidad elusiva (que es un "país extranjero", según nos dice L. P. Hartley en el prefacio de su novela *The Go Between*). *Mi* idioma (en el cual soy también una pasajera) nunca podrá expresar las palabras del español original, pero aun así intento traerlas "a casa", intento expresar al "otro" en mi propia versión del inglés estadounidense, ya que todos tenemos nuestro vocabulario privado e incluso una gramática personal. La traducción es una modalidad de la escritura que nos permite encontrar nuestro propio idioma a través de otra lengua, aunque en realidad toda escritura conduce a esta busca. Quizás un "estilo adoptado" pueda concluir la busca, pero el lenguaje, la intención o la realidad original continúa eludiéndonos. ¿Qué tan fieles podemos ser? ¿Y fieles a qué?



ANTONELLO DA MESSINA, *SAN JERÓNIMO EN SU ESTUDIO* (H. 1475)

La tarea "imposible" de la traducción siempre ha sido objeto de indagaciones filosóficas y lingüísticas: inevitablemente la traducción desune el signo del sentido. Cualquier palabra tiene más connotaciones, más conexiones con otras palabras del mismo idioma que su traducción en otro idioma.

Pensemos, por ejemplo, en el abismo que se abre al traducir del español al inglés. Las trampas son muchas: nos vemos tentados a emplear palabras inglesas que provienen de la misma raíz latina que el vocablo español, pero su efecto en inglés tiende a ser arcaizante o impreciso. Un ejemplo: en español, "amable" es una palabra común y corriente; no pasa lo mismo con el equivalente inglés, *amiable*, un vocablo poco usado y desabrido. Y con frecuencia descubrimos que el género de ciertos sustantivos españoles resulta traicionado por la neutralidad del artículo en inglés: "la luna" será siempre una palabra más femenina que *the moon*.

POÉTICA DE LA TRADUCCIÓN En "Las versiones homéricas", un ensayo de 1932, Jorge Luis Borges cuestiona el lugar privilegiado de las obras originales que llamamos la *Ilíada* y la *Odisea*. ¿Cuál de todas las posibles interpretaciones del original constituye "el original"? Según Borges, sólo un griego del siglo X a.C. podría responder a esta pregunta. El escritor argentino anticipa la crítica de Michel Foucault al concepto de autoría: ¿qué es un autor? ¿Cómo podemos determinar la intencionalidad? La única diferencia entre el original y la traducción, nos dice Borges, es que el referente del traductor es un texto *visible* con el que se puede cotejar la traducción; el original, en cambio, escapa al escrutinio: es probable que su referente tácito haya sido olvidado; si no, probablemente remite a una banalidad desconcertante.

Esta breve nota sobre la traducción contiene ya el germen subversivo de la poética borgeana que ve "la lectura como escritura" –una teoría que el autor desarrollaría más tarde en "Pierre Menard, autor del *Quijote*" (1939), una fábula perversa que George Steiner, en su libro *Después de Babel*, postula como la *summa* de toda teoría de la traducción. La obra maestra de Cervantes emerge como una maraña de propuestas que cambian con cada acto histórico de lectura; cada lectura sucesiva, cada reescritura, cada traducción enriquece el texto y asegura la supervivencia del original. Toda obra establece un diálogo con otros textos y con un contexto; los textos son *relaciones* que necesariamente evolucionan en otros contextos.

Borges considera el original como una de las muchas versiones posibles de un texto. James Joyce, colaborador en la traducción italiana de la sección "Anna Livia Plurabelle" de *Finnegans Wake*, llegó a la misma conclusión al designar su original como una *obra en proceso*, que finalmente concluyó al llegar a la fase final de la traducción. Al traducir su propio texto, Joyce elaboró muchos aspectos del original que se volvieron más explícitos en italiano. El irlandés aprovechó su percepción del italiano como un idioma musical y mundano para crear una versión más coloquial, llena de dobles –e incluso triples– sentidos.♣